«در حسرت آن قلّه...»

نگاهی به غزل «محمد علی بهمنی»

شهریار شکرریزی

نظریه‌های هنری پس از ایجاد آثار هنری ارائه می‌شوند و نه قبل از آن. اگر تئوریهای هنری مبنای آفرینشهای هنری قرار گیرند، روح و جوهر هنری آثار ایجادشده، جای خود را به تصنع و تکلف می‌دهد. در شعر سالهای اخیر ایران، باید مشکل دیگری را هم به این معضل اضافه کرد، ادعای «گسست کامل».

اکثریت قریب به اتفاق شاعرانی که ادعای گسست کامل از شعر پیش از خود (سنت) را دارند، در حقیقت ادعای خلق الساعه بودن شعر خود را مطرح نموده‌اند. گسستی که حتی اگر در عرصهٔ تاریخ سیاسی معنادار باشد، در هنر یک غلط فلسفی، فکری است.

دریافت نوآوری، مدیون دریافت سنت است. چنانچه اگر مخاطب در جریان رشد و تحول و تاریخ سنتها نباشد، از درک نوآوریها و شگردهای جدید ناتوان خواهد بود. زیرا یکباره با پدیده‌ای بی‌سابقه، روبه‌رو خواهد شد که امکان دریافت و فهم معنای آن را نخواهد داشت.

هر چند فرمالیستها در پیوند آثار هنری با آثار هنری پیشین، به جای تداوم آن بیشتر بر گسست از آن و ویران ساختن ساختارهای کهنه و جایگزین کردن ارزشهای نو سخن می‌گویند (که آن هم بدون روآوری به سنت و فراروی از عناصر ایستا و مرده و منجمد و احیاء و روزآمد نمودن عناصر پویای آن ممکن نیست)، امّا هرمنوتیستها، معتقد به مکالمهٔ اثر هنری با ساختار هنری گذشته هستند در این مکالمه، اثر هنری از جنبه‌هایی دگرگون می‌شود و از جنبه‌هایی دگرگون می‌کند و هر دو در دلالتهای امروزین معنا می‌یابند. به عبارت دیگر، آثار هنری تنها اشکال گذشته را انکار نمی‌کنند، بلکه حتی برای گسست از آن شکلها به مکالمهٔ با آنها ادامه می‌دهند. «هارولد بلوم» منتقد آمریکایی می‌نویسد: «مگر می‌توان نوشت، آموزش داد، اندیشید، حتی خواند و معانی سنتی را ندانست؟ شعری که رابطه‌اش با گذشته قطع شده و در عین حال چون کوششی برای فرا رفتن از گذشته خوانده شود، بد خوانده شده... شعر با سنت شعری مرتبط است. سنتی که می‌تواند مؤثر و فعال باشد، بی‌آنکه به صورتی کاملاً آگاهانه تجربه شود.»

به طور کلی آشکار است که ارزش سنت، به نقش انکارناپذیر آن در روند نو شدنها بر می‌گردد. و این پارادوکسی است پیچیده که متأسفانه گاه، هنرمند (در اینجا شاعر) را به ورطهٔ سنت به مثابهٔ ایدئولوژی، اسطوره و هنجارِ منجمد می‌کشاند. این ورطه دیگر عرصهٔ اقتدار ازلی و ابدی اشکال کهن است. در این عرصه، سنت ادبی که همچون ایدئولوژی کاملاً وابسته به موقعیتهای خاصِ اجتماعی، فرهنگی و تاریخی است، با گم

کردن منشأ و انگیزه‌های خود، تابوواز ماهیتی قدسی می‌یابد. این ماهیت، طبعاً مانع هرگونه خلاقیت و بروز فردیت هنرمند در اثر هنری می‌گردد.

از این منظر، سنت ادبی پس از عبور از فیلتر تفکری دو آلیستی، مانی‌وار، شکلها و به خصوص معنیها را به دو دستهٔ بیگانه و آشنا یا وحشی و اهلی تقسیم می‌کند و با این نحوهٔ ارزش گذاری، اسطوره‌گونه به تقدس آشنا و اهلی حکم می‌دهد و بیگانه و وحشی را لایق طرح نیز نمی‌داند.

به این ترتیب، سنت ادبی همچون ایدئولوژی و اسطوره، هنجارهای منجمد و سنگ‌شدهٔ خود را بر شکلهای ادبی و معناگراییهای آشنا تحمیل می‌کند و در مقابله با نسبی‌گرایی طبیعی ذوق ادبی، به جزمیّت و قطعیّت آن هنجارها تأکید می‌ورزد.

و این همه به ایجاد پیش‌ساختار، پیش‌معنا، انجماد رابطه‌ای عناصرِ آثار هنری، شرطی شدن اذهان مخاطبان و حتی فروکاستن ارتجاعی معناهای نو در اشکال تازه به معناهای کهنه و معتاد در همان اشکال منجر می‌گردد.

«غزل در لغت به معنای عشقبازی و سخن گفتن با زنان است. یکی از قالبهای شعر سنتی فارسی است و آن شعری است که معمولاً بین پنج تا چهارده بیت دارد در یک وزن و یک قافیه و با مطلع مصرّع. در آخرین بیت غزل، اغلب شاعر، نام شعری یا تخلص خود را ذکر می‌کند.۱» این به علاوهٔ استقلال ابیات و وجود ساختار عرضی (در بیتها) به جای ساختار طولی و کلی شعر، تقریباً بوطیقای غزل کلاسیک را تشکیل می‌دهد.

غزل امروز امّا در ادامهٔ تحولات خود طی چند دههٔ گذشته ـ خصوصاً دو دههٔ قبل ـ مخالفت و حتی گاه تضاد خود را با بوطیقای مذکور نشان داده است. این مخالفت و تضاد، هم در فرم و ساخت و هم در حوزهٔ معناشناختی بروز یافته است.

این غزل در طول اتفاق می‌افتد و بنابراین با استقلال رایج ابیات در غزل کلاسیک در تضاد است. در این راستا ساختارهای روایی را به کار می‌گیرد (گرچه این روایات را همیشه خطی بیان نمی‌کند و از به هم ریختن کرونولوژی روایات، نیز در جهت ایجاد عنصر تعلیق بهره می‌جوید).

این غزل فرمهای درونی را فراتر از قالب کلاسیکش در خود منتشر می‌کند و گرچه لزوماً در پی شکل‌شکنی و عبور از بایدها و نبایدهای صوری قالب غزل نیست امّا از این گریزها، حتی در وزن و قافیه که خشک‌ترین قیود این قالب محسوب می‌شوند، ابایی ندارد.

این غزل گرچه فی نفسه مخالفتی با درون‌مایهٔ تغزلی ندارد، امّا آن را ذاتی خود نمی‌داند و چه بسا با تکیه بر تأویل، پذیرای هر درون‌مایه‌ای بتواند قرار گیرد.

این غزل از موسیقی آشنای غزل کلاسیک، متکی بر امکانات عروض و قافیهٔ سنتی تا حد امکان می‌گریزد، پس می‌کوشد از انطباق تکانه‌های روایی با انتهای ارکان افاعیلی و انتهای مصاریع و ابیات فاصله گیرد. به همین جهت، ابیات و مصاریع موقوف المعانی، (حتی با پایان یافتن مصاریع و ابیات در میان حروف واژه‌ها) در آن فراوان‌تر از غزل کلاسیک است و در حقیقت از تفنن به تکنیک تبدیل می‌شود. معمولاً از ردیف و حتی قوافی مشکل (یا با حروف روی زیاد) صرف نظر می‌کند، اما به جای این موسیقی و در ادامهٔ گریز از استقلال ابیات و نیز در جهت تشکیل محور عمودی، هارمونی را مرجوح می‌شمارد. فقدان جذابیتهای موسیقایی کلاسیک، در این غزل، شاید ملهم از این آموزه باشد که شعریت متن به فرم بیرونی زبان و در حقیقت به روساخت واژه‌ها وابسته نیست و پیش از هرچیز از هنجارشکنی در درونهٔ زبان حاصل می‌آید.

این غزل با بهره‌گیری از امکانات زبان غیر فخیم و قابل اتساع گفتار، هم به فضا و ذهنیت شفاف و ملموس و صمیمی شعر سپید، نزدیک شده است و هم به این طریق جنبه‌های پست مدرنیستی خود را فاش نموده است. به عبارت دیگر با نگاهی تدقیقی به سنت، از ظرفیتهای نامکشوف اشکال و قوالب تجربه‌شدهٔ گذشته بهره می‌برد.

این غزل، حاشیه‌گریز متن مسلط شعر کلاسیک امروز محسوب می‌شود. همان متنی که به عنوان حاشیه‌ای قدرتمند، با پیروزی انقلاب اسلامی ایران و به دلایل مختلف از جمله ماهیت بنیادگرای انقلاب، با شورش بر علیه متن مسلط شعر نو آن روزگار، خود به متن مسلط شعر ایران تبدیل گردید.

غزل «محمد[illegible]» کجای این عرصه ایستاده است؟

نام «بهمنی» در شعر امروز بزرگ است آن‌قدر که در تابش آن نتوان چهرهٔ دقیق و حتی واضحی از او دید. به عبارت دیگر اقتدار نام «بهمنی» مخاطب (و منتقد) را تحت سیطرهٔ خود می‌گیرد و او را ناخودآگاه در موقعیت خوانش شعر قرار می‌دهد، تلاش نگارنده بر این خواهد بود تا با گریز از این سیطره و خارج از حوزهٔ تابش نام «بهمنی» به جایگاه راستین او در عرصهٔ تقابل و تعامل سنت و نوآوری دست یابد.

برق تیغ دودم سنت قدرتمند شعر فارسی در دست «محمدعلی بهمنی» از فواصل بعید قابل رؤیت است. استفادهٔ ظاهراً جاودانهٔ «بهمنی» از قالب غزل، همان گونه که هویتی ویژه و برجسته برای او تدارک دیده است، قالب غزل را به عنوان یک پیش‌شکل بر شعر او تحمیل نموده است. پیش‌شکل، معنا را در شعر «بهمنی» کهنه نموده است گرچه روساخت واژگان نو باشد (که آن هم گاه نو نیست) و چون شکل، دغدغهٔ شاعر نیست، گاه به نظر می‌رسد غزل، تنها قالبی است مثنی، برای حمل اندیشه‌های شاعر:

ما که او را روی به خاموشی
لب نشوان تو را جواب شدیم
دیگر از جان ما چه می‌خواهی
ما که با مرگ بی‌حساب شدیم»
«با اینکه در زمانهٔ بیداد می‌توان
سر را به چاه صبر فرو برد و داد زد
یا می‌توان که سیلی فریاد خویش را
با کینه‌ای گداخته بر گوش باد زد
گاهی نمی‌توان به خدا حرف درد را
با خود نگاه داشت و روز معاد زد»
«همه دلواپسی قحطی عشقم ـ بی او ـ
که زمین از نفسش غرق فراوانی بود
اخوان رفت! خبر با همهٔ کوتاهی

«درحسرت آن قلّه...»

● اکثریت قریب به اتفاق شاعرانی که ادعای گسست کامل از شعر پیش از خود (سنت) را دارند، در حقیقت ادعای خلق الساعه بودن شعر خود را مطرح نموده‌اند. گسستی که حتی اگر در عرصهٔ تاریخ سیاسی معنادار باشد، در هنر یک غلط فلسفی، فکری است.

● دریافت نوآوری، مدیون دریافت سنت است. چنانچه اگر مخاطب در جریان رشد و تحول و تاریخ سنتها نباشد، از درک نوآوریها و شگردهای جدید ناتوان خواهد بود. زیرا یکباره با پدیده‌ای بی‌سابقه، روبه‌رو خواهد شد که امکان دریافت و فهم معنای آن را نخواهد داشت.

● این غزل فرمهای درونی را فراتر از قالب کلاسیکش در خود منتشر می‌کند و گرچه لزوماً در پی شکل‌شکنی و عبور از بایدها و نبایدهای صوری قالب غزل نیست امّا از این گریزها، حتی در وزن و قافیه که خشک‌ترین قیود این قالب محسوب می‌شوند، ابایی ندارد.

مثل شبخوانی یک زنجره طولانی بود»

ملاحظه می‌شود که «بهمنی» چون ادیبی چیره‌دست، هیچ بیتی را خالی از صنعت نگذاشته است. از صور خیال، بهره برده است و تخیل ناب خود را به نمایش گذاشته است.

امّا پیش‌شکلی شعر و تحدیدهای وزن و قافیه (علی‌رغم قدرت بی چون و چرای شاعر) معنا را برجسته کرده است. آن‌قدر که به شیوهٔ شعر کلاسیک، مضمون‌گرایی و در ادامه، بیت‌مداری محض بر کار حکمفرما می‌گردد.

پیش‌شکلی شعر، پیش‌ساختهای زبانی، پیش‌معنایی، انجماد رابطهٔ همنشینی کلمات و در نتیجه شرطی‌شدن ذهن مخاطبان شعر «بهمنی» (شعر کلاسیک) را به دنبال آورده است. بدین ترتیب حتی معانی نو (که در کار او کم هم نیست) پیر و فرسوده به نظر می‌رسند و چون آلوده به ساختهای آشنای زبانی پیشین هستند، مانع تداعیهای تازه می‌شوند و لذت زیبایی‌شناسانهٔ متن برای مخاطب آشنا به ساختهای مذکور حذف می‌گردد.

به عبارت دیگر، مخاطب از «حافظ» لذت می‌برد و نه «حافظانه» هایی از این دست:

«تا تو هستی و غزل هست دلم تنها نیست
محرمی چون تو هنوزم به چنین دنیا نیست
از تو تا ما سخن عشق همان است که رفت
که در این وصف، زبان دگری گویا نیست...
من نه آنم که به توصیف خطا بنشینم
این تو هستی که سزاوار تو باز اینها نیست»

در همین غزل، معنی نو و درخشانی هست که به دلیل اجبار به کارگیری مجاز، پیش‌ساخت وزن عروضی، بافت آرکائیک زبان و البته به ضرورت جایگیری در پیش‌شکل کلی بیت، آن‌قدر خم و دفرمه شده است که تازگی خود را به کلی از دست داده است:

«شب که آرام‌تر از پلک، تو را می‌بندم
با دلم طاقت دیدار تو تا فردا نیست»

و از این دست قربانیان در آثار درخشان‌ترین شاعران کلاسیک‌سرای روزگار ما چون «منزوی»، «بهبهانی»، «امین‌پور» و ... «بهمنی» کم‌شمار نیست.

«اکسیر من نه اینکه مرا شعر تازه نیست
من از تو می‌نویسم و این کیمیا کم است»
«دیوانه شو، این کیمیا را در مدار عقل
هرچه بجویی بیشتر اکسیر خواهد شد»
«در جست‌وجوی اویم یا در سراغ اکسیر
من هر چه خسته‌پاتر او نیز کیمیاتر»

تقابل اکسیر و کیمیا در ادبیات فوق، رابطهٔ منجمد و کلیشه‌ای واژگان را در اثر نگاهی معتاد در شیوهٔ دیدن نشان می‌دهد. شاعر امّا همیشه به تکرار این‌گونه رابطه‌ها در مجموعهٔ آثارش اقدام نمی‌کند، چرا که به موقع نمی‌خواهد استیلای آموزه‌های کلاسیک هنری بر استعداد فردی خود را فاش نماید. لذا به تکرار همین روابط که در سنت شعری سابقه‌مند هستند و تنها در نظر مخاطبان جدی و فعال (و نه مخاطب عام) لو رفته‌اند، ناخودآگاه اقدام می‌نماید.

نمونه‌های زیر، بهره‌گیری از تقابلها، روابط و ساختهای زبانی و معنایی از پیش تجربه شده را، امّا این‌بار با نحوهٔ بیان و احتمالاً کاراکترهای مد روز به نمایش گذاشته‌اند:

«آسمانش شده جولانگه زاغان، هیهات
بسته بوده است مگر بال عقابان غزل؟» (تقابل زاغ و عقاب)
«دیگر به انتظار کدامین رسالتی
وقتی عصای معجزه‌ها مار می‌شود؟» (تقابل رسالت، عصا، معجزه و مار)
«دانه و دام در این راه فراوان امّا
مرغ دل سیر ز هر دام رها می‌ماند» (تقابل دام و دانه و مرغ)
«سیاوش‌وار بیرون آمدم از امتحان گرچه
دل سودابه‌سانت هرچه آتش بود، با خود داشت»
(تقابل سیاوش و سودابه)

می‌توان ادعا کرد که شاعر در این نمونه‌ها با اجرای مراعات النظیر سعی در ایجاد انسجام در بیتها را داشته است. امّا موضوع اینجاست که مصادیق لو رفته‌اند، نه تکنیکها آشکار است که تکنیک کهنه نمی‌شود بلکه مصادیق آن کلیشه می‌گردد.

دیدیم که «محمدعلی بهمنی» هم از نظر نوع دید به مقولهٔ شعر و هم از حیث نوع نگاه به جهان، شاعری کلاسیک محسوب می‌گردد، غیر از این نیز قابل تصور نیست و نمی‌توان در شکل کهنه، معنی نو جست‌وجو کرد و البته بالعکس، در اینجا نباید لزوماً، شکل را مترادف قالب در نظر گرفت. بلکه کل ساختهای زبانی و صنایع شعری را باید در تعریف شکل گنجاند. بدین ترتیب، می‌توان انتظار داشت که در قالبی کلاسیک چون غزل، با به کارگیری ساختهای تازه، بتوان معانی مدرن و حتی پست‌مدرن جست‌وجو کرد. همان انتظاری که در حاشیهٔ شورشگر متن مسلط شعر کلاسیک امروز، برآورده شده است.

«محمدعلی بهمنی» از شورشیان این حاشیه محسوب نمی‌شود، اما...

گفتیم ارزش سنت به نقش آن در روند نو شدنها بستگی دارد و نو شدن بدون روآوری و مراجعه و سپس فراروی از سنت و بدون برقراری دیالوگی انتقادی با سنت امکان‌پذیر نیست. این، تجربه‌ای حیاتی در روند تکامل هنرها محسوب می‌گردد.

امّا این تجربه، لزوماً تجربه‌ای فردی و حرکتی شخصی نیست. هنرمند باهوش از تجارب دیگران چنان بهره می‌برد که گویی خود آن تجارب را زیسته است. «حافظ» را به‌یاد بیاوریم که نمونهٔ عالی این بهره‌برداری است. و این بهره‌برداری چنان هوشمندانه و با تکیه بر استعداد و خلاقیت فردی صورت پذیرفته است که هیچ منتقد و پژوهشگری نتوانسته است، حتی با تردید، تهمت سرقت ادبی را به «حافظ» وارد نماید. در عصر ما، با گسترش امر ارتباطات و با حکومت رسانه‌ها تجارب فردی، در واقع تجارب جمعی محسوب می‌شوند. تجاربی که سرمایهٔ همگانی به حساب می‌آیند. به این

«درحسرت آن قلّه...»

ترتیب، بررسی انتقادی و آسیب‌شناسانهٔ آثار شاعری چون «محمدعلی بهمنی» در حقیقت، اشتراک در تجربهٔ روآوری به سنت شعری فارسی در قالب غزل را به دنبال خواهد داشت.

از سوی دیگر بررسی فراورویهای البته کم‌شمار «بهمنی» از پیش‌شکلها و در نتیجه رهایی او از پیش‌ساختهای زبانی و پیش‌معناییها، می‌تواند امکانات موجود جهت نوآوری در قالب غزل را معرفی نماید.

آن‌گاه که «بهمنی» عملاً قوانین بی‌چون و چرای عروض را زیر سؤال می‌برد و در حاشیهٔ مختصری از «کناره جستن عمدی‌اش از سبک و سیاق متقدمان که وحی منزل نیست» می‌نویسد و «ریتم را جانشین وزن می‌کند»، آشکارا پیش‌شکل تحمیلی را کنار زده‌است.

«تکیه بر جنگل پشت سر»
روبه‌روی دریا هستم
آنچنانم که نمی‌دانم
در کجای دنیا هستم...
صفحه‌ای ماسه برمی‌دارم،
با مداد انگشتانم،
می‌نویسم،
من، آن، دستی که
رفت از دست شما هستم»
«باور نمی‌کنید، ولی من
دستم به خون خویشتن آلوده است
من خود گواه می‌دهم،
- آری،
دستم همیشه دشمن من بوده است...
مأیوستان نمی‌کنم، امّا
بیهوده است بازی گل با من
این پوچ گل نمی‌دهد،
- آری:
دست مرا مگیر که بیهوده است»

اینجاست که یک غزل سرا، نیماوار، در پی موسیقی طبیعی کلام به راه می‌افتد و این امکان را به دست می‌آورد که از پیش‌ساختهای زبانی و پیش‌معناها و تقابلهای معتاد واژگان و روابط منجمد مراعات‌النظیری کلمات بگریزد.

یا آنجا که جرئتی به خرج می‌دهد و در قالب غزل به روایت می‌نشیند. پس بر خلاف اکثر غزلهایش، شاه‌بیتی نمی‌آفریند و ساختار عرضی کلاسیک را به ساختار طولی تبدیل می‌کند:

«در گوشه‌ای از آسمان، ابری شبیه سایهٔ من بود
ابری که شاید مثل من، آماده فریاد کردن بود
من رهسپار قله و او راهی دره، تلاقی‌مان
پای اجاقی که هنوزش آتشی از پیش بر تن بود»

و بعد ملاقات «من» و «ابر» و «گپ و گفت‌وگویی» با «لبهای قفل‌شده» و در انتها:

«او خیره بر من، من بر او خیره، اجاق نیمه‌جان دیگر
گرمایش از تن رفته و خاکسترش در حال مردن بود
گفتم: خداحافظ، کسی پاسخ نداد و آسمان یکسر
پوشیده از ابری شبیه آرزوهای سترون بود
تا قله شاید یک نفس باقی نبود امّا غرور من
با چوبدست شرمگینی، در مسیر بازگشتن بود»

در همین غزل درخشان دو نکتهٔ مهم قابل ذکر است، یکی اینکه «بهمنی» ظاهراً نسبت به انتخاب قوافی اشتباهِ «فریاد کردن»، «رفتن»، «بستن»، «مردن»، «بازگشتن»، و «رسیدن» بی‌اعتنا بوده است. آیا حرکت در خلاف جهت از پیش مشخص‌شده در تاریخ بوطیقای غزل، جسارت این بی‌اعتنایی یا موهبت این غفلت را به او نبخشیده است؟

و دیگر اینکه بیت پایانی غزل که گویای اقتدار معنا گرایی در ذهنیت «بهمنی» است، کلیت درخشان این اثر را تحت‌الشعاع قرار داده است و باعث سقوط آن شده است:

«چون ریگی از قله، به قعر دره افتادم، هزاران بار
امّا من آن مورم، که همواره به دنبال رسیدن بود»

کافی است ابری شبیه سایهٔ یک مورچه، گفت‌وگوی خاموش این مورچه با آن ابر، خداحافظی غمبار آنها و بازگشت مورچه مزبور با یک عصای شرمگین را تصور کنید تا آنکه متوجه شوید، مقطع این غزل چه بلایی بر سر آن آورده است!

«بهمنی» در غزلی آورده است:

«پژواک خودم بودم و خود را نشنیدم
ای هرچه صدا هرچه صدا هرچه صدا تو...
وقتی همه‌جا از غزل من سخنی هست
یعنی همه‌جا تو همه‌جا تو همه‌جا تو»

شاعر ثابت کرده است که قالب غزل هیچ منافاتی با اجزاهای زبانی ندارد. یا تصویر زبانی قدرتمند بیت زیر، اثبات می‌کند که قالب غزل هم می‌تواند عرصهٔ بروز توان فی نفسهٔ زبان در شعرآفرینی باشد:

«بعد از عبور، فاصله‌ها را شناختم
«بی» را شناختم من و «با» را شناختم»

و این دریغ و درد می‌ماند و من که اگر پیش‌شکلهای تحمیلی سنت بر ذهن و زبان «محمدعلی بهمنی» و «بهمنی‌ها» حاکم نبود، ادبیات و شعر ایران می‌توانست به چند قلهٔ دست‌نیافتنی دیگر در کنار قلل سر به فلک کشیدهٔ اکنونِ خویش مباهات کند؟!۲

● اقتدار نام «بهمنی» مخاطب (و منتقد) را تحت سیطرهٔ خود می‌گیرد و او را ناخودآگاه در موقعیت خوانش شعر قرار می‌دهد. تلاش نگارنده بر این خواهد بود تا با گریز از این سیطره و خارج از حوزهٔ تابش نام «بهمنی» به جایگاه راستین او در عرصهٔ تقابل و تعامل سنت و نوآوری دست یابد.

● «بهمنی» چون ادیبی چیره‌دست، هیچ بیتی را خالی از صنعت نگذاشته است. از صور خیال، بهره برده است و تخیل ناب خود را به نمایش گذاشته است.

● حتی معانی نو (که در کار او کم هم نیست) پیر و فرسوده به نظر می‌رسند و چون آلوده به ساختهای آشنای زبانی پیشین هستند، مانع تداعیهای تازه می‌شوند و لذت زیبایی‌شناسانهٔ متن برای مخاطب آشنا به ساختهای مذکور حذف می‌گردد.

پانویس:

(۱) واژه‌نامهٔ شاعر خاطره- مهدت میرصادقی- کتاب میهنار- چاپ دوم- ۱۳۷۶

(۲) خواهد مثال ذکر شده در این نوشتار، از مجموعه شعره گاهی دلم برای طوفان تنگ می‌شود» و از بین آثار منفرد چاپ‌شده از «محمدعلی بهمنی» در نشریات و مطبوعات این سالها، انتخاب شده است.